a Rodolfo Renier
con altissima stima
Il discepolo
A. P.

Miscell. E 2134

ANNIBALE PASTORE

L' Evoluzione

di Maurizio Maeterlinck

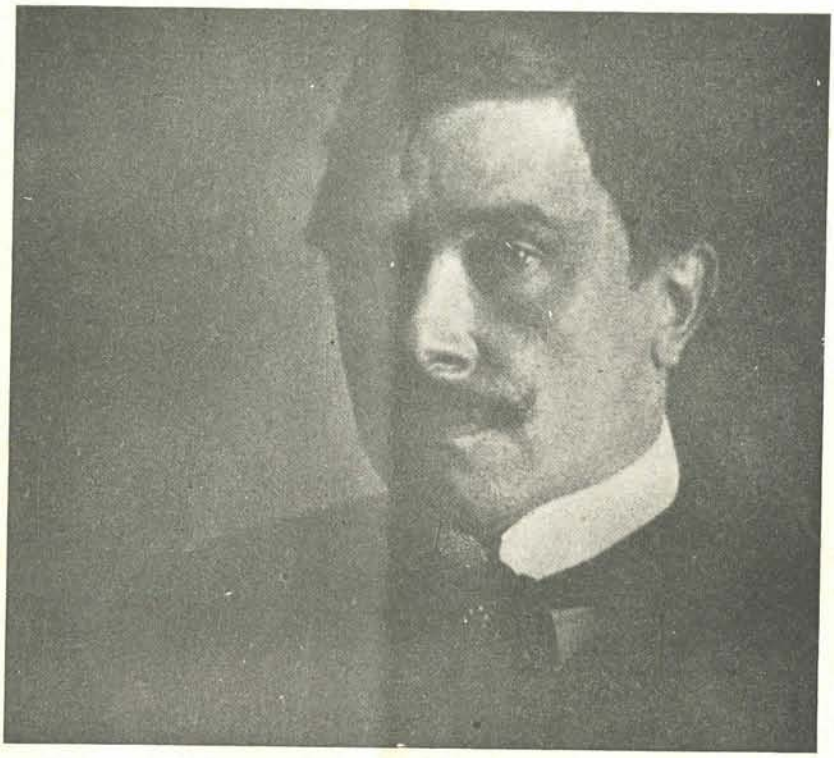
Dono R. Renier

Dalla *Nuova Antologia* - 16 Marzo 1903

MINISTERO DELLA P. ISTRUZIONE
FACOLTÀ DI FILOS. E LETTERE

Dono R. Renier

ROMA
DIREZIONE DELLA NUOVA ANTOLOGIA
Corso Umberto I, 131
1903



MAURIZIO MAETERLINCK

Ad Arturo Graf.

Nos autem cui mundus est patria.
DANTE.

Al di là d'ogni vita esteriore, al di là d'ogni patria geografica, v'è una vita interiore ed una patria universale - la vita e la patria dei nostri sogni - dove l'anima umana, innumerabilmente libera ed una, celebra finalmente la sua vera natura.

A questo confortante risultato psicologico ci avvicina sempre più un altro grande fenomeno contemporaneo, frutto d'una evoluzione naturale, contro cui ogni tentativo di reazione riuscirebbe impotente: la graduale fusione delle letterature europee. Gli spiriti più chiaroveggenti, nell'indagare le molteplici scaturigini della nostra cultura sociale, l'ànno riconosciuto da lungo tempo. Invero l'anima europea va uscendo lentamente come da una crisalide. Tutte le letterature si toccano, si invadono, si penetrano, si modificano reciprocamente, subordinandosi alla storia generale della letteratura; quasi una razza nuova composita ed ubiquista di pensatori, si va elaborando, e non è più una metafora l'affermare che la nostra vera patria ideale è oltre la patria etnica e geografica in cui siamo nati.

Il povero Silvio Pellico ci direbbe - con le lagrime agli occhi: - « Amico mio, non essere ludibrio di così vana filosofia! »; ma chi non vede che quegli stessi ideali che ànno fatto sperare e soffrire tanto questo nobilissimo martire della nostra prima patria civile, trasportati nel campo più augusto dell'umanità, ci fanno ora sperare e soffrire analogamente? In tutte queste patrie limitate ed egoistiche noi ci sentiamo prigionieri. Quasi stranieri nella nostra immediata società, quasi fratelli nella società straniera noi siamo tutti un po' esiliati, così dalla patria nostra come dalla patria degli altri, forse perchè la nostra vera patria non è in nessun luogo ma da per tutto, in nessun tempo ma sempre.

I.

Tra la schiera dei pensatori e dei poeti che - gli occhi pieni di luce, la bocca di parole profonde - rivelano senza posa il senso e il tormento dolcissimo di questa patria universale sublime, s'erge la luminosa figura d'un Maestro che gli innumerevoli fratelli, condannati all'oscurità ed al silenzio, considerano oramai come un mistico Argo rivelatore: Maurizio Maeterlinck. Spirito velato ed enigmatico nei primi saggi della sua poetica gioventù, irresistibilmente fascinatore ed angoscioso nell'anelante fiore della vita, egli appartiene a quell'austera famiglia di intellettuali che sentono ripercuotere in sè medesimi la vita

e la morte degli altri uomini e - quasi palpando il mondo esteriore con antenne più sottili e vibranti, certo con un'anima più sensibile e diffusa - ricchi d'uno stile musicale di melanconica suntuosità, imprimono alle opere loro il fascino di certi luoghi immensi e solitari, dove si gusta il piacere di credere senza confini tutto ciò che vediamo, come vorremmo appunto che diventassero le anime nostre.

Ma davanti alle loro idee noi siamo sempre come un bambino che tiene una farfalla tra le dita e teme di guastarne le ali, perchè solo la nostra anima può toccare, senza ferirla, l'anima musicale e squisita dei poeti; sebbene la critica - almeno per noi - sia sopratutto un amore.

Maurizio Maeterlinck nacque a Gand nel 1862.

Tutta la sua ricca produzione di poeta lirico, d'autore drammatico e di filosofo si può dividere in due periodi distinti. Il primo periodo termina nel 1896, quando Maeterlinck à trentaquattro anni; il secondo periodo comincia nel 1898, dopo un intervallo di due anni in cui - per quanto ci risulta - non pubblicó alcuna opera importante. In ogni periodo poesia e filosofia, illuminando - con alterna vicenda - la pensosa genialità dello scrittore, dimostrano quanto sia apparente e arbitraria la separazione del filosofo dal poeta. Per questo motivo, tra l'opera filosofica e l'opera poetica maeterlinckiana noi non poniamo che questa differenza: l'una è una forma di sensibilità approvata dalla ragione; l'altra è una forma di ragione esaltata dalla sensibilità.

Il poeta lirico esordì con *Serres Chaudes*. (1889)

Oh l'adorabile libretto di « variazioni » personali! Confessiamolo tosto: non è una lettura che si possa sorbire pacificamente, come quella d'un giornale qualunque. Un fascino leggerissimo ma inatteso e crescente, una fiamma interiore ora troppo vicina ora troppo lontana, un misticismo impreveduto, un ondeggiamento bizzarro d'analogie, e sopratutto questo battere d'ali dell'anima che è la sua grandezza, suscitano nel lettore una specie di psicologica convalescenza.

And in his hand a glass which shows us many more.

Il tema su cui il poeta ricama le sue variazioni sfonda e svapora talora fin da non essere più che l'*exquis prétexte*, come avviene per le portentose *Divagations* del grande figlio di Edgardo Poe.

Ma dai meandri enfatici del pensiero alle immediate rivelazioni della vita, dalle semplici melodie di parole alle composite musiche delle strofe, tutte le noie, le preghiere e le offerte, tutte le tentazioni, le disperazioni e le visioni d'un'anima giovanile, febbricitante d'amore, di dolore e di speranza, vibrano stranamente nell'orchestrazione totale dell'opera. È una brage ed un soffio, un tramonto ed un'alba, una realtà ed un sogno, ma già circonfusi d'una certa armonia spaventata ed oscura che s'andrà sviluppando e precisando in tutta la produzione drammatica di questo primo periodo. *Et torpenti multa relinquitur miseria.*

Sulle soglie dell'esperienza della vita, una torbida fatalità arresta il poeta e l'incanta. Egli s'addormenta. E nel sogno febbrile vive una allegorica tragedia, in cui i personaggi, sempre avvolti in un'atmosfera irreale, s'aggirano, come linfatiche larve, in preda d'una spaventevole fatalità.

La princesse Maleine (1890) è appunto la rappresentazione drammatica di quest'incubo: il massacro d'un innocente. La principessa Maleine, figlia di Godeliva e di Marcellus, re d'una parte dell'Olanda,

è una fragile creatura di quindici anni, che vive, no essa non vive, che erra come un fuoco fatuo nelle sale del vecchio castello d'Harlingen. Intorno le paludi ammorbano l'aria; nel cielo una pioggia di stelle presagisce la sventura e la morte. Inconscia, con la candida semplicità d'una bambina, ama il principe Hyalmar - sposo destinato ad Ugliane, figlia di Anna regina del Jutland ed amante del vecchio padre di Hyalmar, re d'un altra parte d'Olanda. Il principe Hyalmar se ne innamora anch'esso ad un tratto: « Je ne l'ai vue qu'une seule fois... elle avait cependant une manière de baisser les yeux: - et de croiser les mains... Et son regard!.. on était tout à coup comme dans un grand canal d'eau fraîche... ». Scoppia la guerra tra i due re. Maleine e la nutrice sono rinchiuse in una vecchia torre dentro una selva. Il castello, la città, i mulini, i campanili, i ponti, gli uomini, le bestie, tutto è distrutto. « Tout a brûlé! Tout a brûlé! Tout a brûlé! » Maleine fugge. Traversando le rovine giunge al castello di Hyalmar. Una notte nel parco presso una fontana che si lamenta, incontra il principe Hyalmar; in mezzo ad una serie di strani presagi gli si rivela in una scena di così intensa tenerezza che tutta l'anima del lettore trema e singhiozza di commozione. Nel castello di Ysselmonde, il ritorno inaspettato di Maleine - in lungo vestito bianco da fidanzata - ridesta le oscene gelosie di Anna, la quale una notte, spingendosi avanti il vecchio re, smarrito in una selva di delitti, entra nella camera, dove dorme malata Maleine; le pone un laccio intorno al collo e la strangola. Tutto intorno s'addensano i più portentosi echi della Morte. Rimbombano le campane a stormo. Il vecchio re impazzito dallo spavento, entra nella camera di Maleine e finisce per confessare il delitto. All'orribile notizia Hyalmar uccide Anna e poi si pianta il pugnale nel petto. Il vecchio re imbecillito vaneggia con la nutrice - Le sette beghine, intonando il *Miserere*, trasportano i cadaveri sul letto.

« Encore une nuit pareille et nous serons tous blancs! »

Richiamiamo alla memoria tutto l'incredibile arsenale romantico che à tanta parte significativa nello svolgimento di questa tragedia. Cieli paurosi, comete fiammanti, piogge di stelle, grandini, folgori, uragani; foreste centenarie, acque che piangono, paludi che ammorbano, cipressi che accennano; gracchiare di corvi, ululare di cani, agonie di cigni; mulini incantati, cimiteri aperti, muri che tremano, ponti che crollano; vasi che cadono, gigli che s'infrangono; pazzi sghignazzanti, beghine salmodianti, bambini profetici; parole di dolcezza, sospiri di fragile speranza, gesti di tenerezza, di grazia, d'amore e di infantile pietà; quindi, crudeli come la maledizione del destino, veleni, lacci, pugnali, rombi di campane a stormo, ululi, gemiti e pianti. Nel cuore di questo scenario tutte le anime del dramma - crispazioni differenti d'uno stesso dolore - rappresentano concordemente l'esasperazione di dover subire una vita sottoposta al mostruoso destino. E la stessa frase ritmica del dialogo, tanto spesso arrestata nel suo largo respiro dalle ostinate e quasi assurde ripetizioni d'uno stesso motivo, ora rialzandosi ora precipitando come il polso misterioso del dramma, rileva ed aumenta l'angoscia. Ma la *Princesse Maleine* non è che il torbido sogno d'una giovinezza terrorizzata da un'indistinta fatalità.

Seguiamo dunque il poeta nel suo risveglio e nella sua opera successiva sotto l'ispirazione d'un più preciso ma ancor più funebre Musagete. Dal '91 al '96, coi frammenti della terribile dea che dominò la mitologica tragedia dell'evo antico, la mistica tragedia del cristiane-

simo, e l'umana tragedia dell'evo moderno, eccolo innalzare, sulle soglie oscure della vita, la statua formidabile della Morte. Sul marmoreo piedistallo otto drammi simboleggiano la vita umana, purificata nelle acque lustrali dell'amore, del dolore e del silenzio.

L'Intruse, *Les Aveugles*, *Les Sept Princesse*, 1891; *Pélléas et Mélisande*, 1892; *Alladine et Palomides*, *Intérieur*, *La mort de Tintagiles*, 1894; *Aglavaine et Sélysette*, 1896.

La concezione generale di questo teatro è la seguente. Il nostro universo drammatico, è diviso quasi visibilmente in due mondi sensibili differenti: l'Al di là e l'Al di qua.

L'Al di là non è l'oltre tomba; è una specie di Olimpo pagano, anzi un Erebo opaco, al di fuori e al di sopra della potenza degli uomini; dove hanno sede le potenze superiori dell'ignoto. Potenze enormi, misteriose, invisibili e fatali, di cui nessun uomo conosce le intenzioni, ma che lo *spirito del dramma suppone* « malveillantes, attentives à toutes nos actions, hostiles au sourire, à la vie, à la paix, au bonheur ». È in fondo l'antichissima idea antropomorfica della divinità del male procreatrice di tutte le religioni dell'Oriente e dell'Occidente, chiusa nella notte impenetrabile della natura e di là dilettantesi a spiare e a sconcertare l'umile felicità degli uomini.

L'Al di qua è la vita comune degli uomini. Destini innocenti, ma involontariamente nemici, si annodano e si snodano per la rovina di tutti sotto gli sguardi addolorati dei più saggi. Ordinariamente l'Ignoto prende la forma della Morte, la cui presenza, infinita, tenebrosa, ipocritamente attiva, riempie tutti gli interstizi dei poemi. « Du reste, c'est une mort indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant à peu près au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux, simplement parce qu'ils se tiennent moins tranquilles que les plus misérables et que tout mouvement trop brusque dans la nuit attire son attention ».

Ma le cose stesse inanimate non restano indifferenti all'appressarsi della morte. Una solidarietà stravagante stringe tutte le cose morte a tutto ciò che interessa la vita dei viventi, le risveglia, le trasporta direttamente nel dramma; ma come persone che *tentano* di farsi capire, come dei muti che fanno dei segni non compresi e non comprensibili sempre. Tutta la natura di questo mondo dell'al di qua è in continuo spavento dell'imminente. Gli uomini non vedono talora le cose vicine, vedono invece le cose lontane che non sono vedute dagli altri; ogni tanto v'è qualche cosa che arriva inattesamente; ogni tanto si sente picchiare ad una porta *on frappe à toutes les portes!* È la Morte.

Il poeta, quasi dotato della seconda vista, contempla e descrive esterrefatto l'infelicità dei poveri esseri umani, *des petits êtres fragiles, grélottants passivement pensifs*, inesorabilmente esposti

al brutto
poter che ascoso a comun danno impera.

*
* *

Alcuni rapidi confronti con le concezioni medievali dell'Amore e della Morte renderanno più chiara la spiegazione. Tutti i poeti del *dolce stil novo*, imbevuti come erano di quel misticismo che è l'animatore principale dei periodi romantici della storia, quando affisavano gli occhi sulla donna « viva e spirante » che vagheggiavano e sulle cose che le stavano intorno, erano tratti *naturalmente* a scorgervi sopra un nimbo

simboleggiatore della beatitudine, della grazia e della virtù, e una legione di spiritelli e d'effetti che ne emanavano di conseguenza. Di qui l'altissima idealità che circonda la Beatrice « senza punto escludere la profonda intimità dell'affetto reale ispiratore ». Sostituite alla beatitudine, alla grazia divina le potenze superiori dell'al di là, in una parola alla *Virtude* la Morte, cambiate il colore, rovesciate i termini, ma conservate gli effetti, ecco la concezione mistica del teatro maeterlinkiano; senza punto escludere la profonda umanità del sentimento drammatico animatore.

Come nella *Vita Nova* di Dante la visione che appare al poeta della prossima morte di Beatrice è accompagnata da straordinari ed insoliti segni della commozione non solo degli uomini, ma della natura, e tutte le contingenze sia della breve vita della donna, sia dell'amore del poeta ànno del mistero, così nel teatro di Maeterlinck tutte le contingenze della vita ànno una misteriosa ed evidentissima significazione.

La trasformazione in simbolo altissimo della donna amata, la trasumanazione, l'apoteosi di Beatrice, ministra della pietà divina, salita *di carne a spirto*, è il cardine della *visione* dantesca; la trasformazione in simbolo altissimo della fatalità, l'inumanazione - starei per dire - l'apoteosi della morte è il cardine della *visione* maeterlinckiana.

Perchè visione?

Si noti, in primo luogo, che la materializzazione della morte non si ottiene senza una corrispondente spiritualizzazione degli uomini; visione poi, perchè il teatro di Maeterlinck non è altro che una specie di *viaggio fantastico-allegorico* attraverso le regioni degli uomini percorse dalla morte; visione che si ricongiunge logicamente all'ampio ciclo di leggende sull'azione del destino nella vita, ispirate dall'ardore religioso che popolò gli eremi della Tebaide e i cenobî dell'Occidente.

Se non che mentre nelle leggende sorte nei chiostri della remota Irlanda, ad esempio, del viaggio di S. Brandano, della visione di Tundalo e del Purgatorio di S. Patrizio, come nella visione di Frate Alberico cassinese - le quali contengono tutte immaginazioni affini a talune del poema dantesco - noi siamo trasportati nel mondo dell'al di là, a contemplare l'azione del destino dell'uomo dopo morte; in Maeterlinck il mondo dell'al di là, cioè il regno della morte è trasportato nel mondo dell'al di qua, cioè viene confuso col regno della vita, innanzi la Morte. Onde il Lucifero della Leggenda di Tundalo - per esempio - che maciulla e divora le anime, o i diavoli della Leggenda di Alberico che tentano di acciuffare l'autore, lasciato solo per un momento dalla sua guida, trovano un perfetto riscontro - salvo l'ingenuità del maciullare e dell'acciuffare - in quasi tutti i drammi maeterlinckiani di questo periodo.

Prendete *L'Intruse*. Ecco la morte personificata che penetra in una famiglia come un assassino, quasi visibile a tutti gli organi dei sensi, meno che alla vista, sebbene anche qui si potrebbe discutere molto. Ognuno la sente da lontano; è nel giardino, monta la scala, è dietro l'uscio, entra nella sala; i suoi passi sono contati da un cieco, si asside al tavolo, i suoi aneliti, il suo tragico soffio la tradiscono ogni minuto. A mezza notte s'alza precipitosamente; un neonato sordo e muto strilla all'orribile vista; la morte à raggiunto la sua vittima, la madre è soffocata nel letto.

Nei *Les Aveugles* la presenza materiale della morte è avvertita con una violenza irresistibile e senza misericordia. Il vecchio prete morto appoggiato alla quercia cavernosa è la Morte. La quale dapprima ri-

posa, quindi con un'infinità di particolari concreti del cielo, della terra, delle piante, degli animali e degli uomini s'appressa alla miserabile turba dei ciechi brancolanti nel buio, tremanti dalla fame, dal freddo e dallo spavento. I suoi passi si odono distintamente nella foresta. Il bambino della pazza vagisce dalla paura: « Il voit! il voit! Il faut qu'il voie quelque chose puisque il pleure ». Passo passo l'Invisibile si avvicina alla turba dei ciechi; poi s'arresta. È in mezzo a loro: « Qui êtes vous? Ayez pitiè de nous! ».

Nelle *Sept Princesses* la morte si rivela come un'Ombra che appare sulla testa di Orsola. Invano sarà venuto lo sposo, invano la folla stipata, davanti alle porte chiuse del gelido castello, griderà tumultuando: « Aprite! Aprite! » Orsola sola non si desterà più. L'Amore fu spezzato dalla Morte.

Il mistero inevitabile della morte viene espresso con lucidissimi simboli in *Pélléas et Mélisande*. Non si contenta di adombrare come un velo funebre le persone sofferenti del dramma; ma intimamente penetrando dentro di loro si confonde con la coscienza, con i sentimenti, con gli atti medesimi della vita. Tutta la pura e melanconica trama d'amore non è altro che la visibile orditura della morte, personaggio muto e terribile, ma onnipresente. Quando Mélisande, la dolcissima e pensosa Mélisande, sta per morire, e le ancelle invadono la stanza della malata, « il rombo della volante » le fa cadere in ginocchio irresistibilmente. « Elles ont raison! » esclama il medico. Nell'ora in cui l'amore sboccia interamente nella vita e si rivela facendo oscillare tutte le corde del sentimento, l'innocentissima vittima è raggiunta e soffocata dalla morte.

In *Alladine et Palomides* un agnello, con occhi di fanciullo, conosce l'avvenire e vede la morte, a cui tutte le figure del dramma – dopo le timide resistenze – vanno incontro trascinate dalla Fatalità. Tutto ciò che « gronde sans raison » trova la sua ragione nella morte. Sarebbe ridicolo voler ridurre a questa sola ragione tutta la commozione poetica di questo lavoro, ma se la personificazione materiale della morte non raggiunge qui sempre la consueta violenza, la mancanza è compensata dalle spaventevoli incarnazioni successive.

In *Intérieur* la morte si ripresenta questa volta sotto la forma di una lugubre novella. Due mondi sono reciprocamente di fronte. All'interno è una famiglia felice che veglia ed attende una figliuola. Per guardarsi dalla notte, ànno chiuso tutte le porte. Al difuori è la morte. L'orribile annunzio viene innanzi portato da Marta e Maria e dalla folla silenziosa, col cadavere dell'annegata. Dalle siepi giungono bisbigli di preci. Ma la morte à già battuto alla porta, perchè le sorelle tremano « sans raison »; s'abbracciano ed abbracciano il padre e la madre. Però tirano ancora il catenaccio. Ma quali porte si chiudono alla morte? Il vecchio entra. La folla s'accalca alle finestre. Vogliono vedere. Ma il vecchio non à ancor dato l'annunzio che « tout à coup la mère trasaille, se lève, se détourne, et cache le visage dans les mains ». Il vecchio fa un segno d'affermazione, e indica la porta. La morte è là.

Nella *Mort de Tintagiles* il mare urla, gli alberi piangono all'appressarsi della sventura; la crudele regina che sgomenta uomini e donne, esercita un potere incomprensibile e si circonda di paurosi sortilegi, è la morte. Invano davanti alla porta della camera dove Ygraine e Bellangère custodiscono il povero Tintagiles, il vecchio scudiero

Aglovale sta con la spada alla mano per respinger la Morte. Una folla *invisibile* preme alla porta, Aglovale oppone la spada che si spezza. Le tre ministre della regina - nel sonno - rubano il bambino avvolto nei capelli delle sorelle tagliando le mirabili ciocche; e quando la coraggiosa Ygraine si insanguina le unghie per aprire la terribile porta, perchè grida il povero Tintagiles di dentro? « Elle a mis la main sur ma gorge! » È la Morte che lo strangola.

Non è una esagerazione concludere che in tutti questi sette lavori i personaggi non fanno che da coro tragico della morte, la cui personificazione è ottenuta e materializzata con tanta suggestione che l'angoscia è vinta talora dal ribrezzo. È vero che il poeta nel trattare un argomento come questo che - a parte le preferenze della critica - tutti i popoli ànno sempre amato di veder figurato sulle mura dei cimiteri e delle chiese, rappresentato negli spettacoli cittadineschi e riprodotto nelle rozze cantilene dei campi, dei monti e dei mari, recò, dove era solo un'arruffata congerie di fatti paurosi, ordine, euritmia, unità di concetto e magistero d'arte. Ma questo solo fondamentale significato allegorico procede da capo a fondo in tutto il primo teatro di Maeterlinck, ove la Morte non cessa di comparire paurosamente come quella che nelle danze macabre del medioevo, atterrando i cavalieri sul proprio cavallo, calpestando tutti « quelli che fur detti felici », pontefici, regnanti, imperatori, dispiega alteramente la sua impresa:

> Io son colei che ocide omne persona
> Giovene e vecchie... subito.

Ognuno vede che se si toglie l'umanità moderna che fa da vittima nei drammi citati, il concetto che il nostro autore si fa della morte resta ancora avvolto della torpida ombra del medioevo che è l'atmosfera propria di quell'età. Solo in *Aglavaine et Sélysette* il poeta, spinto molto probabilmente da quelle ragioni filosofiche che esamineremo fra poco, avrebbe voluto che la morte cedesse all'amore, alla saggezza, alla felicità una parte della sua potenza. Ma come egli stesso confessa candidamente: « Elle ne m'a pas obéi, et j'attends, avec la plupart des poètes de mon temps, qu'une autre force se révèle ».

In quest'ultimo dramma del suo primo periodo una nobiltà consolante sostituisce l'oscuro appressarsi della morte, la quale, illuminandosi d'una rappresentazione drammatica straordinaria, prende l'aspetto della felicità e si trasforma nel più eroico esercizio della bontà femminile purificatrice. Ma è ancora sempre la felicità che viene a torturare la felicità degli altri. E la morte continua a pesare sui vivi. Ci siamo molto allontanati dal nostro storico termine di confronto? No. Anzi questo abbellimento della morte ci suggerisce un ultimo e non superficiale confronto con quella evoluzione storica dello stesso concetto che noi abbiamo perseguito finora.

La morte di Sélysette avviene come il transito di Laura. Il primo periodo drammatico di Maeterlinck ricapitola dunque l'evoluzione dell' idea della morte per lo meno da Giotto a Petrarca.

« La morte - lasciamo parlare il Carducci - scheletro danzante, mostro rincagnato e sarcastico, cadavere putrido e verminoso, negli affreschi, nei bassorilievi, nelle leggende, nei canti ecclesiastici e popolari; la morte nelle rime del Petrarca torna ad essere la greca Eutanasia che scioglie, ristora, addormenta; non ha più simboli triviali nè atti paurosi: « Allor di quella bionda testa svelse Morte colla sua mano un aureo crine ».

« Il transito di Laura avviene in serena mestizia senza querimonie e disperazioni difformi, senza sbigottimenti. Così pensava la morte Platone, così l'avrebbe cantata Sofocle sotto gli oliveti di Colono o in riva all' Ilisso. Immagini di bellezza sono raccolte intorno alla morente; immagini di splendore guizzano nei funebri versi; i più dolci e molli suoni della lingua italiana si temprano in un'armonia ineffabile che annunzia la quiete: la fiera terzina divien tenera e cedevole come giacinto e asfodelo per farsi letto alla dea del canzoniere che muore. « Morte bella parea nel suo bel viso (1) ».

Parallelamente a questa nuova forza drammatica un'altra idea psicologica, carissima al Maeterlinck, qui si rivela lucidamente: l' idea della vita umana interiore. Noi prenderemo in minuto esame questa dottrina a proposito della filosofia maeterlinckiana, contentiamoci ora di rammentare - a scanso di inesatte taumaurgiche mitologizzazioni, che tutta l'arte del nostro poeta è continua ricerca, sentimento ed espressione del sublime. Quindi questa strana duplicità di vita esteriore ed interiore, superficiale e profonda appare niente altro che un tentativo di redenzione psicologica dell' individuo. Sélysette è un simbolo; prima è la creatura inconscia, umile e dormente, ma ricca di spirituale tesoro; *il tesoro degli umili;* quindi, per mezzo della saggezza, del dolore e dell'amore, è la fiamma purificatrice dell'olocausto altruistico, la rivelazione, l' elevazione, la transumanazione dell' anima. Quanto fascino è destinato ad esercitare sopra l'anima moderna questo riconoscimento della bellezza, della saggezza, della bontà, dell'amore e del dolore!

*
* *

Ciò posto quale può essere la posizione di questo primo teatro di Maeterlinck di fronte alla storia generale del teatro tragico?

La tragedia antica presenta la fatalità divina incombente estrinsecamente sulla vita dell' uomo. È la lotta tra l' uomo ed il fato. In essa va circolando la divina anima di Eschilo.

La tragedia medievale presenta l'esaltazione ed il terrore religioso, il grottesco ed il sublime, il terribile e il patetico della vita e della morte dell' uomo. À nome Mistero. È la lotta tra l'anima e Satana. In essa va circolando il fiero genio di Dante.

La tragedia del Rinascimento presenta la passione umana urtantesi contro le fatalità tragicomiche della vita. È la lotta tra l'amore e l'odio, l' innocenza e il delitto, l'essere e il non essere, la passione e il dovere. In esso va circolando l' immensa umanità di Shakespeare.

La tragedia romantica presenta la sentimentalità moderna in preda ai contrasti antitetici civili, politici e religiosi della società. È la lotta fra la tradizione e l'originalità, il lirismo e la noia, l' impotenza e la volontà, la libertà e la tirannide, la realtà e il sogno. In essa va circolando lo spirito di Volfango Goethe e di Victor Hugo.

La tragedia contemporanea non si lascia riassumere in una formola sola. Quattro soli brillano nel firmamento delle nazioni: Tolstoi, Ibsen, Maeterlinck e Hauptmann.

Quale è il senso della vita e del teatro tragico dei giorni nostri?

Per chi non si lascia ipnotizzare dalle analitiche suntuosità del naturalismo, nè dalle esclusivistiche *fumisterie* dello spiritualismo, esso

(1) Discorso letto il 18 luglio 1874 presso la tomba di Francesco Petrarca in Arquà. Livorno, tip. Vigo, pag. 8.

non può risultare che dalla sintesi dei varii mondi vitali e poetici in antagonismo. L'affermazione adoratrice di Lamartine: Tutto è Dio - la negazione blasfemante di Baudelaire: - Tutto è Satana — la rivolta serena di Shelley: Tutto è uomo, svegliano ancora degli echi nell'anima della folla. Sopra si scaraventano le torbide passioni generate dalla lotta tra il capitale e il lavoro, tra quelli che comandano senza ragione e quelli che ubbidiscono per ignoranza e per viltà, demone il denaro, l'elemento corruttore per eccellenza con cui si mercanteggiano ignominiosamente le due cose che si vendono più soventi nei giorni nostri: la coscienza dell'uomo e l'onestà della donna. In alto, illuminato dai torrenti di luce che il pensiero scientifico dell'umanità va proiettando senza posa nel mondo, s'intravede dai sofferenti e dagli eletti il mistico sorriso della solidarietà. L'anima moderna s'avventa dunque impetuosamente verso l'avvenire. Ma è bene che essa volga le spalle del tutto agli imperituri modelli dell'antichità? Non è dai loro canoni che essa dovrebbe prendere la norma definitiva dell'arte?

Queste domande si potevano fare quando il grande corpo della tragedia era morto, e nuvoli di rètori, di grammatici, di sofisti venivano a calare ronzando come mosche nell'immenso focolare della putrefazione. Che vale anche domandarci criticamente se la felicità non sia che un sogno puerile, quando praticamente non crediamo mai di dover respingere anche un attimo di quest'effimera puerilità? L'anima nostra oramai alla verginità dei primi anni sostituisce la pensierosa e solenne castità degli anni virili, la cui fedele rappresentazione non può tradursi che nella vibrante personificazione del dramma moderno. Ma siamo giusti. Noi dobbiamo occuparci francamente di tutta la realtà conservatrice e rivoluzionaria della vita presente. Dopochè i secoli della critica sfondarono le porte di quel retrobottega profondo e impenetrabile dove avevano sede le vuote, ma taumaturgiche potenze della mitologia, l'umanità cessò d'essere travolta come prima dalla mistica corrente dell'infinito? No. Lo scoppio dello spirito d'esame e di curiosità, generatore della scienza moderna, lanciandoci con suprema violenza contro i confini della nostra vita fisica, spirituale e morale, acuendoci il senso del limite, inasprendoci il senso dell'ignoto, introdusse per contraccolpo un nuovo spirito drammatico nel nostro mondo. Al demonio dell'analisi e della controversia s'accompagnò il genio della meditazione e della melanconia.

Il senso critico riaprì le porte e le braccia al senso mistico e lo strinse sul suo petto come un fratello. Per quest'alleanza si andò rapidamente pronunciando un'evoluzione intellettuale e morale senza precedenti nella storia dell'umanità. Se quest'evoluzione feconda non ci dà ancora una certezza definitiva e forse non ce la darà mai, essa ci ha reso almeno impraticabile un certo numero di certezze e d'incertezze che furono accolte e sfruttate per molto tempo come definitive.

Piaccia o non piaccia - poco importa - il senso del mistero avviluppa nuovamente l'anima moderna, producendo un senso del sublime che fu ignoto all'anima degli antichi. Anzi non sarebbe inesatto affermare che il senso critico medesimo, cioè il senso del noto, à dato al senso mistico, cioè al senso dell'ignoto qualche cosa di più puro, di più grande e di più vitale; mentre à pressochè contato i giorni al senso tragico delle grandi avventure troppo lontano dalla virtù ordinaria della vita.

L'iperestetica coesistenza dei due sensi rivelata nel tragico quoti-

diano della vita, sarà dunque una delle fontane fecondatrici del dramma dell'avvenire? Non del dramma soltanto, ma dell'arte.

Ciò fu inteso perfettamente da Maurizio Maeterlinck come lo fu dal Tolstoi, dall' Ibsen, dall' Hauptmann, che, in vari modi, tentarono di rendere visibile l'invisibile, e specialmente di porre in scena personaggi d' una grandezza umana che non è affatto fuori dalla nostra portata; per cui si prova o un certo desiderio di avvicinarci a quella o almeno una certa vergogna di sentircene troppo lontani. Solo è chiaro che la grande divergenza può nascere intorno alla scelta dei mezzi drammatici rappresentativi. Ridivinizzeremo l'ignoto? Ne riammetteremo il sensibile intervento nelle azioni umane? Creeremo un'atmosfera portentosa e turbante intorno a personaggi eccezionali? Faremo ridiscendere qualche chimera immensa, terribile, inintelligibile nella vita reale?

Questi ed altri tentativi - più o meno felici - rendono un vero servizio euristico all'arte futura. Ma secondo noi la prima cosa da fare è questa: Compilare un elenco completo di tutte le defunte e polimorfiche incarnazioni dell' ignoto, piantarcelo risolutamente davanti per non ripeterlo mai più. Non si galvanizza la morte.

La seconda cosa che si impone fondamentalmente è la riproduzione esclusiva della vita, ma di *tutta* la vita. E se per l' incapacità di far discendere praticamente nel teatro la novissima idea che noi ci facciamo dell' ignoto, la quale non solo mescola sempre qualche cosa di infinito a tutte le azioni materiali dell'esistenza, ma nove volte su dieci costituisce la bellezza d'una poesia qualunque, noi volessimo abbandonare ogni generoso tentativo di risoluzione, anche per questa astensione, usciremmo fuori dal vero campo della vita.

« Aujourd'hui, il y manque presque toujours ce *troisième personnage* énigmatiqne, invisible mais partout présent, qu'on pourrait appeler le *personnage sublime*, qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers. Reviendra-t-il? Sortira-t-il d'une conception nouvelle et expérimentale de la justice ou de la indifférence de la nature, d'une de ces énormes lois générales de la matière ou de l'esprit que nous commençons à peine d'entrevoir? » Questo ed altro molto ci manca; ma, nell'attesa, conserviamogli il posto. « En tout cas, gardons lui sa place. Son attente, et son siège vide dans la vie, ont par eux-mêmes une signification plus grande que tout ce que nous pourrions asseoir sur le trône que notre patience lui réserve... ».

Questo giudizio felice fu portato dal Maeterlinck stesso sopra l'opera sua, quando egli nel 1901 scrisse la stupenda prefazione ai tre volumi del suo Teatro riunito dall'editore P. Lacomblez di Bruxelles. Ma già fin dal 1896 il poeta aveva compreso la necessità di troncare risolutamente la funebre e mitologica maniera del suo primo periodo, per una serie di ragioni filosofiche che tra poco esamineremo prima di passare al secondo periodo che s' inaugura più propriamente nel 1898.

Nell'accennare all'analogia fra la tragedia antica e la tragedia maeterlinckiana al di sopra delle quali volteggiano le potenze superiori ed occulte dell'al di là, noi esagerammo ad arte l' infermità teogonica del nostro drammaturgo, per far capire la prospettiva d' uno spirito che ci pare assolutamente incapace di quell' *incredulità radicale* che - come dice giustamente l'abate Galiani - è il più grande sforzo che uno spirito umano possa fare contro il suo proprio istinto ed il suo gusto. Noi sentimmo e sentiamo criticare acerbamente le favole del teatro

maeterlinckiano che molti spiriti forti non temono di dichiarare assurdo, inverosimile, pazzesco, idiota. « Tutto è falso - dicono - puerile, malsano, grottesco. Questo continuo bisogno del mistero, questo avviluppamento perpetuo di mitologismo e di rancido romanticismo finisce in una crapula da allucinato. Gettiamo via questi *bric-à-brac* classici, romantici, di qualunque colore, queste conchiglie storiche, questi ferravecchi, questo genere bastardo insomma che fa la gioia delle anime morbose e degenerate. Maeterlinck è niente altro che una specie di Don Chisciotte mistico, continuamente sbigottito della sua ombra. È un cane che abbaia alla luna. Passiamo oltre ».

Per dovere d'imparzialità raccogliamo queste così dette *botte a fondo* che - come già avvenne per il caso di Baudelaire, di Verlaine e di Mallarmé - si risolvono quasi sempre in puri luoghi comuni. V'è certo per passare da Dumas a Maeterlinck, per esempio, una discontinuità d'atmosfera. Ma sono meno bruschi ed anacronistici i passaggi materiali e morali della nostra vita medesima? Secondo noi, in questo primo periodo, il poeta ricapitola le ben scusabili inquietudini di una giovinezza che si lascia andare alla deriva del mistero e della morte. A vero dire la maggior parte dei critici non può troppo contentarsi di un intervento mistico qualunque, non volendo naturalmente ammettere in un dramma una spiegazione che non si ammette nella vita. Di più è innegabile che questi drammi - salvo poche eccezioni - non ànno vita reale che dentro di noi, allorchè essi si agitano confusamente e prendono con lentezza la vita propria nella sognatrice e compiacente complicità dello spettatore. Altri sostengono copiosamente perfino la sentenziosità biblica, le stranezze allucinatorie e gli atteggiamenti profetici dei bambini, dei ciechi, dei cani, degli agnelli e delle piante, e perfino i pochissimi esempi di stile un po' macchinoso, dalle giunture visibili e faticose; perchè, dicono, tutto quest'ambiente fittizio, queste miracolose *pièces montées* dove non si osa neanche respirare, questi vertiginosi torrioni dai piani miracolosamente equilibrati sono ammirabili per la loro paradossale stabilità,... perchè non crollano!

Lasciamo stare i paradossi. I più grandi torti di questa produzione furono riconosciuti dall'autore medesimo con una franchezza che lo onora. Ma noi non possiamo dimenticare che - ad onta di tutti i torti possibili ed immaginabili - in ben pochi altri poeti erompono come nel Maeterlinck le supreme idealità dell'amore e della morte, col loro triplice raggio di bellezza, di purificazione e di mistero.

Quanto all'ordinamento scenografico Maeterlinck non è ortodosso. I dogmi delle unità pseudo-aristoteliche trovano in lui un ribelle pertinace e convinto. Il teatro per lui è un punto di vista esclusivamente pittorico e decorativo. Egli non si preoccupa di scrivere nè *per la ribalta* nè *per la letteratura*. Il suo organismo prospettico obbedisce alle pure ragioni dell'arte, e sarebbe strano che si pretendesse di più. Il suo teatro è sopratutto una rivelazione e l una purificazione di anime. I drammi sono cori d'anime che cantano, a mezza voce, il dolore, l'amore, la bellezza e la morte. È un' umanità che monta sulla scena moderna senza perdere nulla delle solenni proporzioni degli antichi.

Per i grandi ed imperituri valori poetici che egli à dunque creato in questo primo periodo della sua geniale operosità, noi non potremo mai negargli il nostro profondo e fervoroso consentimento.

*
* *

Vediamo ora sopra quali basi filosofiche il poeta abbia appoggiato

le sue più care abitudini di sentimento. Il suo pensiero à sempre ricercato i grandi mistici, i grandi solitari dell'umanità. Verso la loro grande anima rivelatrice egli si rivolse fin dalla giovinezza spontaneamente. La sua fame di mistero à qualche cosa di evidente. Con lunghissimi studi da erudito penetrò e tradusse, prima dal fiammingo: *L'Ornement des Noces Spirituelles* di Ruysbroeck l'Admirable; (1891) quindi dal tedesco ('95) *Les Disciples à Saïs et les fragments de Novalis* accompagnando i due lavori con due splendide introduzioni.

Questi saggi filosofici, quello di Emerson e tutti gli altri sopra la morale mistica che egli riunì nel *Trésor des Humbles*, per la loro sublime immaterialità possono gareggiare con le più belle pagine dei maestri della Ragione straordinaria. Un piccolissimo numero di anime è alla portata di questo squisito godimento. Indichiamo al lettore le opere di Platone, Plotino, Porfirio, Marco-Aurelio, S. Giovanni, S. Agostino, S. Bonaventura, S. Francesco, Boehme, Spinoza, Swedenborg, Pascal, Goethe, Emerson, Novalis, Coleridge, Carlyle, Hello, come solide colonne di appoggio. In queste opere stesse trova le sue assise la filosofia mistica di Maeterlinck, a cui non bisogna dunque rimproverare troppo leggermente il tono dogmatico di certe affermazioni più esaltate, appoggiate senza dubbio più alla sua profonda cultura mistica che al suo innegabile temperamento. E, malgrado ogni pretesa contraria, è tempo di dissociare - come direbbe squisitamente Rémy de Gourmont - l'idea essenziale del misticismo dall'idea particolare d'una religione positiva qualunque. Gli uomini più mistici dei giorni nostri sono forse i meno religiosi nel senso stretto della parola; senza dubbio sono i meno clericali. E questo è sempre stato vero in tutti i periodi della storia.

In preda allo slancio mistico gli *spirituales viri* sono condotti così in alto che essi perdono di vista la terra, la società umana e naturalmente quindi anche la chiesa. Malati d'infinito ed amorosi di silenzio, fuggono il mondo reale per cercare la vera via della salute, si chiudono nei boschi, nelle campagne solitarie, nelle gole desolate dei monti, e neppure sepolti all'ombra delle piante secolari, perduti sulle inaccessibili vette, si sentono abbastanza lungi dalle città e dal commercio corruttore degli uomini. Il sogno e l'estasi li fanno cittadini del cielo. Il loro sospiro è uno solo: *O beata solitudo, o sola beatitudo!* Il loro consiglio è logico: *Claude super te ostium tuum*. L'Imitazione di Cristo, testamento melanconico di questi amici della Vita contemplativa, rivela molto chiaramente che tutto il misticismo non è altro che l'affermazione della libera vita interiore. Per l'evoluzione inevitabile del suo ordine di idee, per amore della povertà e della immediata rivelazione interiore i contemplativi, liberi come S. Francesco, a cui basta talora per nutrimento il canto d'una cicala, sfuggono quasi completamente alle mani temporali della chiesa. L'uomo che s'incarica di purificare sè stesso, ed à fede nella diretta comunicazione coll'infinito, non à più bisogno di preti; la sua salute deriva da un'intesa tra la sua anima e Dio. L'ispirazione mistica si fa superiore alla disciplina gerarchica. Ai ragionamenti deduttivi fondati sopra l'autorità il mistico sostituisce l'intuizione diretta delle cose eterne e la intima conversazione con Dio; al rispetto della lettera dottrinale si oppone l'interpretazione alata dello spirito, in una parola la semplice *Fede* non si lascia più comandare dalla *Fedeltà*. E non è raro il caso che il misticismo, rinunziando per poco alle proprie fluttuanti e metafisiche divagazioni sopra l'Eterno,

si rivolga appassionatamente contro la chiesa temporale, affermando in odio ad ogni forma clericale che i laici solo ànno la fede profonda e la verità, i chierici non portano frutto,

Clerici sunt infructuosi
Et laici fructuosi.

Tutti i più grandi scismi, le più audaci eresie contro l'autorità della chiesa furono il prodotto del misticismo che è forse il più energico dei fermenti rivoluzionari. Il misticismo è l'anarchia. Ben lo seppe la chiesa pratica ed autoritaria del cattolicismo che avendo bisogno di servi ciecamente fedeli, di vassalli ben armati ed ubbidienti così nello spirito come nel corpo, diffidò sempre dei mistici d'ogni colore e fu e rimane tuttora sempre più disposta ad accettare il genio sillogizzatore e dogmatico della filosofia pagana, che il genio trascendentale e rivoluzionario del misticismo. È noto che un soffio inestinguibile di rivolta divise nettamente la storia del cristianesimo in due chiese rivali: la chiesa carnale e la chiesa mistica. Quella colma di ricchezze, immersa nelle delizie, macchiata di delitti e di sensualità, militante nella povera ricchezza di questo mondo; questa spirituale, libera e trionfante nella ricca povertà dell'Evangelo.

Con tutto il mondo mistico italiano che va dagli Arnaldisti a Dante Alighieri - con Arnaldo da Brescia per la libertà politica, con l'Abate Gioachino, S. Francesco e Giovanni da Parma per la libertà religiosa, con Federico II e tutta la sua corte di increduli razionalisti Ghibellini per la libertà filosofica - fu consacrata e protetta la tradizione del pensiero liberale in Italia. Tutti questi soffi di libertà furono ricevuti da Dante, sintesi dell'Italia mistica medievale. E nei tre quarti delle opere mistiche dell'umanità trovasi il seminario delle libertà secolari della coscienza.

*
* *

Quante filosofiche affinità tra il misticismo medievale d'Italia e il misticismo di Maeterlinck, oltre alle sue profonde analogie col Neoplatonismo e col misticismo moderno!

La teoria mistica sostiene che il mondo esteriore sensibile non è, nè il solo, nè il vero mondo esistente; al di là di esso v'è un altro mondo, il mondo interiore presentito da Platone, intravisto dai Neoplatonici, vissuto dai sublimi mistici dell'umanità. Così essi ammettono due vite e due realtà interamente distinte, separate, impenetrabili e reciprocamente inconsapevoli. La persona umana della vita comune non ci guida, nè colla parola, nè coll'azione all'anima mistica della vita interiore. Solo, a nostra insaputa, la semplicità ed il silenzio.

Questo parallelismo di due vite, l'una emergente dal noto, l'altra sprofondantesi nell'ignoto, si collega per Maeterlinck con quell'universale sdoppiamento di mondi che già egli pose a cardine della sua concezione drammatica: l'Al di là e l'Al di qua.

Per questo lo spirito filosofico che anima *Le trésor des Humbles* potrebbe affermare a meraviglia: Il mio regno non è di questo mondo. Ma ciò che lo distingue essenzialmente è quella religione del cuore che si può solo sentire e rivelare nel silenzio e che ora tenta di conciliarsi col positivismo evoluzionistico contemporaneo come si conciliava col razionalismo del secolo di Dante. Nulla presso di lui della vanità che caratterizza le grossolane ricerche di novità dei pseudomistici più rumorosi e degli ermetici per progetto.

AUTOGRAFO DI MAURIZIO MAETERLINCK

da *Monna Vanna* Atto I — Scena II.

Nous parlions d'Hésiode, d'Aris-
-tote et d'Homère... Il avait
découvert, dans un bois d'oli-
viers, près du camp, sur les
bords de l'Arno, enfoui dans
le sable, un torse de déesse si
étrangement beau que, si
vous le voyiez, vous oublieriez
la guerre... Nous avons cruni
plus avant: il a trouvé un
bras; j'ai déterré deux mains
si pures et si fines qu'on les
croirait formées pr. créer des
sourires, répandre la rosée et
caresser l'aurore... L'une d'elles
avait la courbe que prennent
les doigts légers quand ils effleu-
rent un sein, l'autre serrait
encore le manche d'un
miroir...

M. Maeterlinck

Nel *Trésor des Humbles* la riunione dei saggi mistici ci appare come una specie di *thiasi sacra*. Le loro parole ànno un valore quasi sempre purificatore, analogo al concetto del λόγος e del Verbo cristiano. Si vede per quanti lati il Maeterlinck, pur rimanendo libero pensatore, costeggia quella teologia giudaico-alessandrina che trionfò sotto la forma cristiana a partire dalla seconda e terza generazione del cristianesimo. Associando liberamente i migliori valori ideali del misticismo storico con quella specie di colpo d'occhio poetico che à reso la razza dei mistici sola capace delle grandi combinazioni del pensiero, afferrando le linee generali delle cose umane, antiche e moderne, non come noi con l'analisi e lo studio erudito dei particolari, ma con una sorta di visione sommaria come Elia dall'alto del Carmelo, Maeterlinck riuscì a costruire una teoria unica nella coscienza contemporanea.

Il suo pensiero è l'ultima trasformazione accettabile dello spirito profetico dell'umanità. Se voi lo prendete dal punto di vista dell'esattezza e dello spirito positivo, voi lo troverete bizzarro, astruso e soventi puerile. Il giro di alcune pagine è così singolare - lento, ineguale e duro - che sembra disposto più tosto a nascondere che ad esprimere qualche verità, come il muro intorno alla mistica lampada di Edessa. Ma la penetrazione di altre è così limpida ed immediata che ci sembra la voce di qualche misteriosa Cassandra nella continua precoscienza del divenire.

Lo stile dei *Saggi filosofici* è grave, ponderato e quasi didattico, pieno di silenzio, cioè di cose che *si sentono* taciute volontariamente. Questa - forse - è la ragione più profonda della sua poetica suggestività. Base della sua propaganda è l'idea della crescente e salutare rinascenza del misticismo nella coscienza contemporanea, per cui - a nostro parere - noi ci vedremmo sempre più autorizzati ad assumere quest'audace definizione dell'uomo: l'uomo è un animale mistico.

Ma concludiamo.

Tutto il misticismo maeterlinckiano così drammatico come filosofico di questo primo periodo, per quanto sia l'opera indipendente di un libero pensatore, resta sempre una concezione mitologica che esige dei miracoli. Nel teatro abbiamo veduto lo sdoppiamento universale dei due mondi: l'Al di là e l'Al di qua e quindi l'intervento più o meno antropomorfico della fatalità ordinariamente personificata nella potenza superiore ed ostile della morte nel mondo ordinario della vita.

Nella filosofia s'impone lo sdoppiamento mistico delle due vite: vita esteriore, vita interiore, appoggiato - non sull'azione, nè sulla scienza - ma sopra le recondite suggestioni del silenzio. Questa dottrina è feconda, nel senso che dà ai disperati la speranza di poter ritrovare un altro mondo infinitamente migliore, fuori di questo mondo. Non contestiamo la bellezza e la moralità di questo poetico senso del mistero; ma ciò che assicura il Maeterlinck, in questo primo periodo, ci allarma. Quella graduale e sublime rivelazione della vita mistica interiore non ci farà ricadere irresistibilmente nell'esagerazione morbosa del gnosticismo? Ammettiamo che si possa contemplare con compiacenza l'incessante scorrere del fiume del mistero; ma ci spaventa l'idea di una inondazione. Dove sono le dighe?

Rivolgiamo questa domanda a quegli artisti e a quei pensatori più maeterlinckiani di Maeterlinck - e non sono pochi - i quali biasimano il loro prediletto Rivelatore di aver abbandonato l'indirizzo artistico e filosofico del primo periodo, per inaugurare quel secondo periodo della sua evoluzione che noi ci accingiamo ad esaminare.

II.

La tristezza curvata dalla fatalità, rassegnata al silenzio ed al sogno e illuminata dai raggi invisibili della vita interiore ci fa pensare ad una specie di solitario grave, errante in un simbolico giardino pieno di dolcezza. Cala il tramonto e il solitario posa, sulle rive del sogno, per rievocare le immagini della morte incombente sulla vita dell' umanità.

Era la rassegnazione d'un Giobbe moderno, poetico e sognatore. Ma venne un giorno che il solitario - scossa la polvere dei suoi calzari - volle rientrare nel mondo. Sulle soglie vigilava la deforme chimera della Morte. Il nuovo Edipo l'affrontò e la vinse. Ripercorse le regioni abitate dai suoi fratelli, interrogò l'amore, la giustizia e la felicità, e per la prima volta inspirato dal genio della vita, cantò la morte della fatalità ai piedi della saggezza.

Ecco perchè *La Sagesse et la Destinée* (1898) ci ricorda la vita e la parola di quei misteriosi *Terapeuti* del poetico lago di Maria, che facevano professione d'una medicina superiore per guarire ogni malattia dell'anima. La concezione fondamentale è la seguente.

Quale è l' influenza che la saggezza può avere sopra l'umano destino? E si risponde : Il dolore, il destino e la morte fanno strazio delle anime volgari ; le anime dei sapienti sono consolate dall'amore, dalla giustizia e dalla felicità. Noi abbiamo torto di legare il nostro destino alla sventura ed alla morte, e di giudicare della vita solo dal lato delle lagrime e non da quello dei sorrisi. La morte non deve occupare nella vita un punto più vasto che la nascita. Ciò che ci fa felici o infelici non è nè la nascita nè la morte, ma solo ciò che si compie tra esse. Solo gli esseri di secondo ordine sono soggetti ad un destino quasi invariabile, perchè in luogo di trasformare l'avvenimento che incontrano, essi si trasformano da sè medesimi moralmente al primo contatto della realtà, prendendo la forma stessa della sventura che deplorano e la più povera e la più usata. Tutto per essi à il sentore del destino. Ma il saggio è ben poco inquietato dal destino e dalla morte. D'ordinario non è la fortuna che ci manchi, ma la scienza della fortuna. Così v' à più forza per continuare ad essere felici che per continuare ad essere infelici. La nostra fortuna dipende insomma dalla nostra libertà interiore ; questa libertà ingrandisce quando facciamo il bene, diminuisce quando facciamo il male. Benediciamo il dolore. Tutta la forza delle anime grandi non è fatta che di disillusioni che esse ànno accolte nobilmente. Purifichiamoci dal male, perchè è solo il male che è in noi che sopporta con minore pazienza il male che si trova negli altri. Se non è dato ad ogni uomo di essere eroico, ammirabile, vittorioso, geniale o semplicemente felice nelle cose esteriori ; il meno favorito degli uomini può sempre essere giusto, leale, dolce, fraterno e generoso. Esser saggio non è punto non avere delle passioni ; ma è apprendere a purificare quelle che si ànno. Esser saggio è anzitutto imparare ad essere felice per imparare ad annettere sempre minor importanza alla felicità.

Pochi libri sono più consolatori di questo in cui il moralista comincia a uscire, ad allontanarsi almeno col desiderio e col pensiero dall' ombra terribile ed enorme proiettata dalla statua del destino. Seguiamolo ancora attentamente ; egli à « le même sourire intérieur de l'être qui a l'air de savoir où il va. » Continuando la serena idealità già intraveduta nel *Trésor*, il pensatore si avvicina all'umile vita degli animali ; ne indaga la nascita, la nutrizione, l'amore e la morte

ne isola la morale naturale e già con essa simboleggia ed adombra la vita e la morale superiore dell'umanità.

A *La vie des Abeilles* terrà dietro *Le Temple enseveli*. Il senso della vita delle api è il vestibolo del senso della vita degli uomini.

Due motori universali reggono la vita delle api; la conservazione e la propagazione della specie, la lotta e l'accordo, la concorrenza e la solidarietà, la fame e l'amore. Questo flusso e riflusso di tendenze finisce per imprimere alla vita delle api una direzione altruistica.

Talchè parafrasando le belle ricerche del Fouillée (1) noi possiamo ripetere col Maeterlinck che l'organizzazione in società, la nozione della giustizia, e la devozione alla causa comune esiste negli animali inferiori ad un grado più elevato di quanto non si creda comunemente. È vero che il Maeterlinck non arriva alla sommaria conclusione del Fouillée: « La questione sociale è stata posta dal mondo animale come dal mondo umano ma con questa differenza che nel primo essa è già stata risolta. » Ma il fascino delle luminose pagine della *Vie des Abeilles* inneggianti alle idealità del lavoro collettivo e del sacrifizio preciso, ardente, disinteressato, insomma alla sublime poesia della vita sociale ci conduce irresistibilmente a meditare sul doppio obbiettivo sopra ricordato.

Gli eterni conflitti della giustizia, della felicità e dell'amore, e la subordinazione della vita dell'individuo al compimento della missione sociale, inspirarono ancora al poeta un dramma moderno di cui nessuna analisi saprebbe rendere la fremente passionalità.

Monna Vanna è l'eroico sacrifizio dell'interesse particolare all'interesse comune. Il dramma storico in tre atti si svolge a Pisa assediata dall'esercito fiorentino e ridotta agli estremi; il 1° e il 3° atto nel palazzo di Guido Colonna, comandante della guarnigione pisana; il 2° nella tenda di Prinzivalle capitano al soldo di Firenze, verso la fine del quattrocento, durante la tremenda politica del fine che giustifica i mezzi. La favola è nota. L'idealità dei personaggi principali è la seguente. Guido - il marito - è l'amore coniugale che non vuole sacrificare il suo onore e la sua felicità all'amore, all'onore, alla felicità della patria. Marco - il padre - è l'esperienza dolorosa della vita che - costretta a scegliere tristamente tra due mali ineguali - proclama la giustificazione sociale dell'ingiustizia individuale. Prinzivalle - l'amante - è la feroce, dolce e focosa voluttà della gioventù che sacrifica la patria alla realizzazione d'un sogno d'amore. Monna Vanna - la sposa - è l'olocausto vivente, l'anima che sacrifica eroicamente il suo onore, il suo amore e la sua felicità per l'onore, l'amore e la salvezza della patria.

Il sublime sacrifizio è ricompensato dalla sublime rivelazione del vero amore.

Il nobile ed austero ardimento della composizione che affronta solo le situazioni più *pericolose* del dramma, la focosa violenza delle passioni non inceppata dall'ideale bellezza dell'intreccio semplice, regolare e severo, la serenità e l'agilità, la gravità e la rapidità irresistibile del dialogo che, adattandosi alle variabili esigenze delle scene, risponde alle poetiche alternative della vita, la naturalezza e la profondità psicologica delle frasi condensate con un tocco pieno di sobrietà, d'efficacia e di delicatezza, il colorito storico e locale conservato con evi-

(1) Cfr. A. FOUILLÉE: *La morale della vita negli animali.* « Revue des Deux Mondes », 15 agosto 1902

denza ben rara - trattandosi d'uno spirito non italiano - la sapiente istrumentazione della lingua, dove la prosa e il verso associati con perfetta fusione imprimono a tutte le voci una continua e sonora vibrazione musicale, e sopratutto il grande soffio tragico che aleggia, investe e travolge da cima a fondo, formano di *Monna Vanna* la più robusta opera drammatica del Teatro maeterlinckiano e certo la figura della protagonista prenderà posto fra i tipi imperituri del teatro universale, perchè essa si rivela coi tratti più rappresentativi e commoventi della perenne anima umana.

Le Temple enseveli (1902) è l'opera più originale e rivelatrice del secondo periodo; con essa il moralista, sopra le rovine dei misteri artificiali costruiti dagli errori, dai terrori, dalle menzogne delle religioni exoteriche, tenta di determinare la classificazione e il valore di quei misteri che restano intraducibili nell'analisi positiva della vita. Nobile tentativo! Ma la riduzione di questi *veri* misteri della vita è condotta con metodo scientifico? Vediamo come l'autore procede, esaminando i sei concetti fondamentali della Giustizia, del Mistero, della Materia, del Passato, della Fortuna e dell'Avvenire.

Il mistero più alto e più appassionante, che si è trasformato tante volte nel cuore e nello spirito degli uomini, e le cui oscillazioni ci scuotono di giorno in giorno più profondamente è la grande idea della giustizia.

Ora è giocoforza ammettere che, mentre noi amiamo teoricamente la giustizia, viviamo praticamente nel seno d'un' ingiustizia enorme. La stessa morale evoluzionistica s'avvolge in un circolo vizioso. Infatti, mentre da un lato - ma senza osar dire la parola - essa si fonda sulla giustizia della natura per imporre all'individuo le conseguenze buone o cattive delle sue azioni, dall'altro invoca l'indifferenza o la ingiustizia della natura stessa quando vuole imporre e giustificare di fronte all'individuo certi atti - ingiusti in sè stessi - ma necessari alla prosperità della specie. D'altronde il sofisma di questa teoria è il sofisma di tutta l'umanità, la quale à sempre tentato di giustificare la sua ingiustizia analogamente. La nostra società è un monumento d'orrore, di sangue, di lagrime, di despotismo e di servitù.

Ma, tanto per raggiungere questo primo ordine dell'enigma che si nasconde al di là dei torti e dei delitti nostri, quanto per raggiungere tutte le forme del mistero vivente bisogna farsi una concezione generale del mondo. Tutta la nostra vita morale e sociale si appoggia sopra questa concezione. Ora questa non s'acquista senza lo studio storico della evoluzione del mistero stesso, in fondo al quale noi siamo costretti a riconoscere che la morte ha perduto molto della sua importanza, a beneficio probabilmente della vita. In ogni campo s'impone dunque la coraggiosa riduzione del concetto del mistero.

Riconosciuto che nè il cielo nè la terra ànno la menoma preoccupazione della nostra vita morale, sorge spontaneo il consiglio di concentrare di più in più la vita umana intorno a quell'unico focolare di luce che è forse niente per tutto il resto, ma che per noi è precisamente l'unico ed il tutto. Bisogna che la nostra morale si conformi sempre più alla missione probabile della specie, perchè l'unica morale d'un essere e d'una specie è la subordinazione della sua maniera di vivere al compimento della missione generale che gli pare confidata.

Ma in mezzo a quel coro di grandi forze misteriose a cui noi obbediamo, l'amore, la giustizia, il destino, la fortuna e che, al disopra

delle convinzioni millantatrici, dirigono tranquillamente una parte della nostra vita reale, noi dobbiamo preoccuparci d' un' altra potenza quasi così importante e inesorabile come il destino: il Passato. Esso ci spinge quasi con la stessa brutalità con cui il destino ci tira.

Oltre il passato un'altra potenza ignota ma reale, appellata Caso, Fatalità, Destino, Vena, buona o cattiva stella, Ala dell'Angelo bianco, Ala dell'Angelo nero, spalanca all' uomo uno dei più inquietanti e paurosi problemi della vita. Ma è ormai notorio che il destino non è invincibile. E sono ben pochi - anche fra i più mistici - coloro che non siano persuasi che la nostra disgrazia dipende in fondo dal nostro spirito e dal nostro carattere. Non invochiamo quindi gli Dei, per spiegare questi fenomeni, o piuttosto facciamo che gli Dei rientrino in noi donde sono usciti e interroghiamoli dentro di noi stessi. È nella nostra vita incosciente, enorme, inesauribile e divina, che bisogna cercare la spiegazione delle nostre fortune favorevoli e contrarie. In noi si trova un Essere che è il nostro vero Io, il nostro Me primonato, immemorabile, illimitato e probabilmente immortale. Questo Essere incosciente vive sopra un altro piano e in un altro mondo, diverso da quello della nostra intelligenza. Egli ignora lo spazio ed il tempo. Egli sa tutto e può tutto. Comunica con la nostra intelligenza in differentissime guise. In alcuni, questo principio sconosciuto giace sì profondamente *sepolto* che non s'occupa che delle funzioni fisiche e della permanenza della specie. In altri si direbbe che si celi un incosciente *stupide ou malveillant*... In altri pare sempre vegliante e s'eleva spesso fino a sfiorare colla sua presenza la superficie della vita esteriore e cosciente, ad ogni proposito interviene, prevede, avverte, decide, si mesce alla maggior parte dei fatti preponderanti di una carriera. Donde viene? *On ne saurait le dire.* Questa facoltà non à leggi fisse, allo stato attuale della nostra conoscenza, sembra puramente accidentale.

L' ultimo mistero degli uomini è l' avvenire, quantunque sia, in certo qual modo, tutt'affatto incomprensibile che noi non lo conosciamo come le altre parti del tempo. Il tempo è un mistero che noi abbiamo arbitrariamente diviso in passato ed avvenire, per tentar di comprendervi qualche cosa. Ma in sè è quasi certo che esso non è che un immenso ed immobile presente. L'avvenire è già là vivente attuale e perfetto, come dietro una specie di muro; o piuttosto l'uomo lo sente già in sè stesso urgente ed inquietante. Interpreti strani, grandi isterici, misteriosi visionari, profeti, sibille, pitonesse poterono già stabilire delle comunicazioni insolite tra il cosciente e l'incosciente. Dalla divinazione primitiva dell'antichità, fino ai procedimenti bizzarri e talora ridicoli della Chiromanzia, della Magia, del Sonnambulismo, dello Spiritismo, una tradizione ininterrotta di fenomeni curiosi ed incontestabili getta una luce strana su ciò che avviene nel luogo che noi crediamo più inviolabile. « Je veux dire le saint des saints du *Temple enseveli* » dove i nostri pensieri più intimi, e le forze che si trovano sotto di essi e che noi ignoriamo, entrano ed escono a nostra insaputa e cercano a tastoni la misteriosa strada che guida agli avvenimenti futuri.

Non seguiamo l'autore nelle sue strane peregrinazioni spiritiche dalla sonnambula parigina Giul'a, al vecchio chiromantico dei dintorni del Monte di Pietà. L'accento di semplicità e di candore che si sente in ogni pagina, è forse l'unico pregio di quelle ultime e modestissime esperienze pseudo-scientifiche che coronano questo Tempio sepolto così grave e misterioso e nobilitante e tuttavia costruito sopra

un tale gruppo d'inquietudini e circondato d'una demenza così vasta e così straordinaria che i più temerari dei pensatori esiteranno a superarne la formidabile soglia.

René Doumic, in un rapido schizzo comparso sulla *Revue des Deux Mondes* (1) scriveva precisamente alcuni mesi fa dopo la pubblicazione di *Le Temple enseveli*. « Plutôt que de s'entêter dans un mysticisme désormais stérile, ont ne l'attendaient qu'un alanguissement definitif et l'obscucissements des dernières lueurs de l'idée, il a fait résolument un retour en arrière ». E più avanti: « Le point de vue e st totalement changé.... Voilà les brouillards dissipés et la réalité coutumière restituée dans ses droits »

Dopo gli schiarimenti riferiti, ogni lettore è in grado di apprezzare la parziale inesattezza di questi giudizi. Il secondo periodo segna l'abbandono definitivo del Misticismo? No. Segna la restituzione definitiva della *Réalité coutumière?* No. Maeterlinck non abbandona il Misticismo, e, poichè questo è sopratutto una forma di vita a differenza del simbolismo che è sopratutto una forma di arte, rimanendo mistico non può contentarsi della realtà consuetudinaria della vita. Senza dubbio *le point de vue est changé* ma non totalmente. Dalla concezione della morte alla concezione della vita, il cambiamento è totale. Ma dalla concezione del mistero exoterico, iperumano, alla concezione del mistero esoterico psicologico il divario non è grande. Prima il poeta s'inquietava dell'ignoto esteriore; ora si inquieta dell'ignoto interiore o piuttosto, come affermò egli stesso, non percepisce più il mistero esteriore che a traverso il mistero interiore. Il misticismo dunque rimane, ma dal polo negativo del pessimismo, passa al polo positivo dell'ottimismo. La duplicità della vita rimane, ma l'anima, invece di essere ricercata in una sede sopranaturale fuori dell'uomo, è riposta nella sua sede naturale, cioè dentro l'uomo medesimo.

Però, notiamo bene, il misterioso *Sancta Sanctorum* del Tempio sepolto, cioè l'essenza vera dell'anima interiore non è già riposta dal Maeterlinck nella coscienza, ma invece risiede completamente nell'incosciente. La vita dell'uomo è sempre doppia: al di fuori e sotto la visibile luce della coscienza, l'*uomo esteriore*; al di dentro e sotto gli invisibili raggi dell'incosciente l'*uomo interiore*. Ecco rinata la vecchissima preoccupazione della ricerca dell'*Ame cachée*, il taumaturgico Noumeno degli spiritisti che ci ricaccia nel vortice della metafisica. Può ritornare Diogene colla sua lanterna per cercare l'uomo tra gli uomini, anzi l'uomo nell'uomo; perchè le due metà del nostro essere non sono divise da una barriera insormontabile, ma solo dal limite della nostra sensibilità che à una spostabilità individuale variabile all'infinito. Che ne deriva? Ogni volta che entra in gioco la spostabilità del nostro limite sensorio, le facoltà prodigiose dell'incosciente possono uscire dal loro stato latente, ciò che avviene appunto nei due casi del sonnambulismo e dello spiritismo, in conformità delle affermazioni precise, ma poco convincenti delio stesso Maeterlinck.

Ma lasciamo che altri navighi a gonfie vele nell'ampio oceano dell'occultismo, e riflettiamo.

Quando si pensa che oggigiorno è grande saggezza non circondare più la nostra vita di maledizioni fatali o di nemici immaginari, grande

(1) R. Doumic, *Les deux manières de M. Maeterlinck.* — R. d. d. Mondes 15 agosto 1902

saggezza non oscurarla senza sufficienti certezze e si riflette per contro a questa ipotesi del nostro *Essere incosciente*, come può costituire una consolazione verace il sapere che noi racchiudiamo appunto nella polpa più delicata dell'anima nostra quel nemico misterioso enorme e probabilmente immortale di cui volevamo disfarci completamente? Il poeta ci sussurra all'orecchio: « Il giorno in cui noi saremo riusciti a studiare più da vicino questo incosciente, le sue abilità, le sue preferenze, le sue antipatie, le sue misteriose inettitudini, noi avremo singolarmente smussato le unghie e i denti del mostro che ci perseguita sotto il nome di *Chance*, Fortuna, Destino ». È vero che tutto ciò non è che una metafora, ma se noi volessimo servirci dello stesso diritto potremmo molto comodamente arrivare all'orribile conclusione del *The Conqueror Worm* di Edgardo Poe. Ora come si concilierebbe questo *logico* pessimismo coll'ottimismo riflesso e volontario di questo secondo periodo?

Quali sono le conseguenze sociali e morali di quest'ordine d'idee? Non esitiamo a riconoscere che la nostra abitudine scettica à bisogno di essere vinta dalla ragione.(1) Noi crediamo troppo facilmente a tutto ciò che desideriamo scetticamente. Scuotendo pertanto questo *mare morto* dell'indifferenza generale e rammentando senza posa alla gente che c'è anche una questione mistica, semineremo a piene mani lo spirito filosofico nella cultura contemporanea. Ma non illudiamoci sopra i pericoli che possono nascere da una falsa interpretazione di questo misticismo, che sembra ammettere tre altri stati di esistenza soprasensibile, intorno alla nostra presente e sensibile esistenza: una preesistenza, una coesistenza ed una postesistenza trascendentale. Certo ogni uomo è un filosofo in embrione. Col lume del buon senso naturale ogni spirito spregiudicato sarà in grado di apprezzare nel suo giusto valore questa incognita secrezione dello spiritualismo che fu già considerata - assai destramente - come il gaz che si sviluppa dalla putrefazione delle religioni defunte. Ma quante coscienze saranno adeguate alla critica di questa psicologia morale trascendentale? Quanti stati d'animo staranno oscillanti tra la disperazione e la gaiezza spavalda del condannato? Il materialismo è perfettamente conscio di riuscire più sconfortante a paragone del misticismo. Ma esso oppone a questo svantaggio la stoica asserzione che « il riuscire confortante non è in alcuna guisa un carattere necessario della verità ».

Quale è pertanto il limpido valore obbiettivo della concezione consolatrice offerta dogmaticamente dal misticismo? È lecito ai poeti fare delle ipotesi e sorpassare in qualche guisa la realtà. Ma spesso arriva che credendo di sorpassarla essi non facciano altro che girarvi intorno. Ciò è accaduto al Maeterlinck nel meandro del misticismo e più propriamente dell'occultismo. Ed ecco perchè noi lo seguiamo meno simpaticamente nelle problematiche ricerche spiritiche dove sentiamo di non poterci più affidare alla robusta ala del suo pensiero, e gli auguriamo di ritornare francamente alla sublime inquietudine del mistero

(1) La letteratura occultista già nel 94 - secondo i calcoli del Perty - contava 30,000 volumi. Riflettendo che tutti questi libri non sono riservati alla sola classe dei dotti - come quelli di filosofia pura - ma sono posti in stretto legame con la coltura comune, noi abbiamo il diritto e il dovere di impensierirci di questa propaganda che, di fronte al progresso scientifico, potrebbe essere considerata come reazionaria. Non critichiamo, esponiamo fatti innegabili.

indeterminato, anonimo, universale, alla poesia del dolore, del lavoro, dell'amore, della solidarietà, del progresso e della vita.

Mistici lo siamo un po' tutti, per l'aspirazione all'ignoto, la nostalgia del sogno, il sacrifizio del reale all'ideale e il febbrile rapimento dell'amore. Spiritisti ed occultisti no.

Quindi la rinascenza moderna del misticismo puro non ci spaventa, perchè essa à sempre rinunziato e rinunzia liberissimamente ad ogni *kaliffato* terrestre. Il pensiero mistico, ultimo asilo dei transfugi religiosi che non vogliono piegarsi davanti alla potenza temporale delle chiese ma non possono rinunziare alla libera fede in un al di là, dimostrerà ancora una volta che la soluzione della questione religiosa non si può ritrovare se non nell'appello infaticabile alla vita e nella pratica intransigente della libertà.

Paragonando ora sommariamente i due periodi dell'opera maeterlinckiana possiamo conchiudere che il più radicale e positivo cambiamento tra il primo ed il secondo consiste nel passaggio « dall'arte e dalla filosofia della morte all'arte ed alla filosofia della vita ».

Il primo periodo è caratterizzato dall'espressione dell'individualismo e del pessimismo mistico nell'arte e nella filosofia; il secondo dall'espressione del solidarismo e dell'ottimismo mistico nella filosofia e nell'arte.

La forza del primo periodo consiste nella suggestiva rivelazione dell'arte e nell'ineffabile purificazione dell'anima; la debolezza è rappresentata dal mitologico alone della morte e dall'ingiustificabile parallelismo delle due vite.

La debolezza del secondo risiede nell'indirizzo occultista, spiritico e sdoppiatore del suo misticismo; la forza si rivela nei due campi dell'arte e della moralità: - artisticamente nel sovrano magistero dello stile, nelle incantevoli creazioni drammatiche - moralmente nella propaganda consolatrice della saggezza, dell'amore, del mistero; nella coraggiosa reazione contro l'immoralismo generale ma incosciente della società, contro il moralismo *petit-bourgeois* degli opportunisti, contro il doverismo ipocrita ma cosciente delle aristocrazie che non lavorano e pure pretendono di coltivare - in serra calda - la pianta rugosa e velenosa della virtù ufficiale, sopratutto nel vibrante e positivo contatto con la grande idea del lavoro, dell'intellettualità, della giustizia, dell'avvenire e di tutto ciò che costituisce l'unità, la nobiltà e l'armonia della vita.

*
* *

Noi siamo al termine della nostra analisi. In venti opere - liriche, drammatiche, filosofiche - noi abbiamo notato un insieme di caratteri - esterni ed interni che ora associati secondo la loro significazione ci permetteranno di indicare, con discreta sicurezza, le più caratteristiche proprietà mentali del nostro suggestivo e magnifico autore.

« Pour meriter tout à fait le nom de poète, il ne lui manque que de savoir écrire en vers. » Questo giudizio del Doumic ci sorprende. È vero che il critico aggiunge subito: « *Il a d'ailleurs au plus haut degré le poétique « sens du mystère* » (loc. cit. p. 935). Ma è ai giorni nostri che noi dobbiamo ancora pretendere che i poeti dispongano le loro frasi nell'ordine metrico tradizionale, emarginando graficamente i versi e le strofe perchè, d'un semplice colpo d'occhio, si possa giudicare infallibilmente se essi sono poeti o prosatori? Questo criterio ottico - povero *trompe-l'œil* della critica letteraria tradizionale - à fatto ormai il suo tempo. L'essenza specifica della poesia non è data dalla stilizzazione simmetrica dei versi, alla quale, del resto, il Maeterlinck non

si è rifiutato di sacrificare. Quando all'agile potenza della percezione, alle luminose creazioni della fantasia, alla profondità del sentimento, all'impeto della passione, alla continua rivelazione della bellezza uno scrittore accoppia, comunque, ma sempre una ritmica musicalità di espressione, che più si potrebbe richiedere per conferirgli la corona di poeta?

Per noi Maurizio Maeterlinck è un poeta, anzi un vero e grande poeta, *tout à fait*.

La dominazione poetica delle sue opere è immediata. Una grande esattezza, una grande forza concentrata e pur diffusa, un grande splendore d'immagini, una specie di fluidità filosofica congiunta al fascino tremolante del sentimento non pare che dovrebbero risolversi in una miscela di incompatibili elementi? Pure sotto la maestrevole padronanza del Maeterlinck queste doti eterogenee si fondono insieme senza dissonanza e finiscono per cristallizzarsi nell'espressione più limpida, donde il pensiero spunta solido e puro come certi soli rutilanti nelle vaporose trasparenze dell'autunno. L'esattezza stilistica in uno scrittore mistico è cosa molto degna di nota. L'esattezza, dove manca il termine di confronto? L'affermazione è paradossale; ma non temiamo di aggiungere che al temperamento mistico occorre sempre una straordinaria immaginazione visiva.

Il mistico non è colui che vede anche nell'ombra? che vede perfino l'invisibile? Il cervello del mistico è quasi sempre nelle condizioni richieste per determinare uno studio pittorico. Ora il Maeterlinck è uno scrittore di tipo visuale di primo ordine, che si crea le sue immagini da sè stesso. Senza dubbio per tradurre le sue idee egli ha sempre bisogno di vedere delle immagini; ed è per questo che egli è spinto naturalmente ad incorporare le sensazioni entrate nel suo cervello - per la porta del suo occhio esterno - con tutto ciò che si proietta nella camera oscura della sua coscienza. Cogli occhi dell'anima egli vede le cose del mondo interiore, col magistero dell'arte può riprodurne a beneficio degli altri la sensibile rappresentazione nel mondo esteriore.

La facoltà dominante del suo pensiero è la memoria visiva; per essa egli trasforma sempre in visioni tutte le più astratte associazioni delle idee, dà la figura all'indeterminato, arricchisce la sua immaginazione d'una serie di *clichés* quasi sensoriali e concreti, affetta talora il dono prodigioso dei veggenti e l'esprime sempre anche nelle cose più ineffabili - anzi sopratutto in queste - con una sicurezza, una forza ed un'evidenza che derivano precisamente dal tipo pittorico della sua genialità.

E il mistico non è altro che il pittore del mondo interiore. Tale è Maeterlinck.

Simultanee correnti di emozioni eccitano senza tregua l'animo del suo lettore; non di rado i bruschi trapassi di pensiero, ed i silenzi medesimi assumono un valore positivo nella produzione dello stato psicologico che egli vuole suggerire. Senza tregua una linfa di pensiero vitale circola nel complesso organismo dell'opera rivelando una cultura nutrita dei più puri valori dell'anima umana.

Le idee più alte e più rivelatrici sono quasi sempre associate generosamente con le parole più umili e più luminose.

Certo la sua semplicità è il risultato d'una complicatezza e d'una sintesi di mezzi che non sono alla portata di tutti. Ma anche per questo

riguardo Maurizio Maeterlinck è un'*anima rappresentativa moderna*, perchè nella sua forma d'arte sintetizza le nostre tendenze sinestetiche della realtà, per mettere nella più grande evidenza, l'unità e la bellezza più rappresentativa della vita. I suoi simboli racchiudono sempre un'essenza più concentrata d'umanità e si presentano sempre come l'espressione sommaria più rappresentativa. Oltre alla facoltà visiva egli possiede adunque un altro potente mezzo di impressionabilità e di rappresentazione, cioè quella correlazione simultanea di tutti gli organi di senso vibranti iperesteticamente nella rivelazione integrale della bellezza.

In vero noi non siamo più nè primitivi, nè semplici, nè successivi; noi siamo riflessivi, complessi e simultanei; iperestetici e sinestetici nello stesso tempo.

Noi non ammettiamo che l'arte letteraria debba fermarsi allo stadio semplice e successivo della melodia; vogliamo un'orchestrazione polifonica di valori ideali, capace di tradurre e di riprodurre quegli stati d'anima congeniali che si producono e si moltiplicano con inaudita violenza dentro di noi.

È vero che Maurizio Maeterlinck non si è mai fatto sostenitore di questa teoria, e noi non sappiamo neanche se i nostri ideali d'arte nuova potranno essere accettati da lui. Ma noi non ce ne preoccupiamo che fino ad un certo punto, riflettendo che la portata reale della sua forma d'arte è superiore ad ogni dichiarazione critica per quanto genuina. Le felici e profonde analogie architettoniche, plastiche, pittoriche e musicali che egli trova ad ogni tratto fra le cose apparentemente più disparate e sopratutto il risultato iperestetico e sinestetico della sua produzione - fosse anche involontario, come non crediamo - ci confortano a sperare che l'arte poetica non à ancora rinunziato e non può rinunziare nel mondo a tutte le sue vecchie e novissime libertà.

Ma in ben più pratici campi il poeta-filosofo porge alle anime solitarie il conforto d'un'ardentissima fede. Trattando della grande idea della giustizia, auspicando alla futura ma sacrosanta rivendicazione degli umani diritti egli comunica a tutti i lettori la passione dei problemi più vasti dell'umanità. A parte pertanto l'impervia questione dell'occultismo la quale si caccia come un cuneo nella saldezza luminosa del suo pensiero sociale e ci inspira qualche inquietudine - noi amiamo riassumere in un'ultima sintesi la magnifica opera di Maurizio Maeterlinck considerato come filosofo e come poeta.

Il poeta ci commuove e ci esalta drammatizzando le supreme idealità della morte, dell'amore e della saggezza, della vita della giustizia e dell'avvenire, illuminandole coi settemplici raggi della bellezza e del mistero inerenti ad ogni spirito grande.

Il filosofo è un Platone che si smarrisce, sprofondando lo sguardo nell'infinito vivente, mentre il suo labbro par che ripeta le sublimi parole di Plotino morente: « *Io faccio uno sforzo supremo per attrarre dentro di me quanto l'universo contiene di più divino* ».

16467